

Um olhar sobre as atividades musicais nos teatros do Rio de Janeiro em fins do século XVIII e início do XIX: a atuação da cantora Joaquina Lapinha

Alexandra van Leeuwen (UNICAMP, Campinas)
alexandra.van@iar.unicamp.br

Edmundo Hora (UNICAMP, Campinas)
ephora@iar.unicamp.br

Resumo: Observamos atualmente uma crescente manifestação sobre os estudos da música no Período Colonial e após a chegada da Corte Portuguesa em 1808. Ainda assim, as informações são reduzidas quando nos referimos à música dramática. Nesta comunicação, procuramos esclarecer aspectos historiográficos baseados em estudos mais recentes e devidamente documentados, organizando informações quanto aos teatros em atividade no Rio de Janeiro no século XVIII e no início do XIX. Pela trajetória da cantora Joaquina Lapinha, procuramos compreender aspectos musicais e sociais do período. Destacamos ainda a importância do acervo musical da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa em Portugal, de acordo com as recentes pesquisas relacionadas ao Brasil.

Palavras-chave: Joaquina Lapinha, música dramática, ópera em fins do século XVIII, teatro no Brasil colônia, canto.

A look at musical activities in Rio de Janeiro theaters in the late eighteenth century and early nineteenth century: the performance of the singer Joaquina Lapinha

Abstract: We observe currently an increased manifestation about music studies in Colonial Brazil and after the arrival of the Portuguese Royal Family in 1808. But the informations are still reduced regarding dramatic music. In this communication, we try to elucidate historiographic aspects based on recent and documented studies, organizing information about theaters in activity in the late eighteenth century and early nineteenth century in Rio de Janeiro. Through the life and career of the singer Joaquina Lapinha, we try to understand social and musical aspects of the period. We also emphasize the importance of the musical collection in the Library of the Ducal Palace in Vila Viçosa, Portugal, according to recent researches related to Brazil.

Keywords: Joaquina Lapinha, dramatic music, opera in the late eighteenth century, theater in colonial Brazil, singing.

1- Introdução

O nosso trabalho de pesquisa concentra-se na existência de repertório para a voz de soprano *coloratura* entre o final do século XVIII e início do XIX no Brasil. Iniciamos nossas investigações pelas peças profanas¹ do Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830): o *Coro em 1808*, que contém uma dedicatória para a cantora Joaquina Lapinha² e os dramas *Ulissea* e *O triunfo da América*, ambas de 1809.³

Assim, é a partir das referências à atuação dessa cantora que iniciamos nosso trabalho de pesquisa, procurando identificar evidências da prática musical no período acima mencionado.

Joaquina Maria da Conceição da Lapa, conhecida como Lapinha, foi uma cantora fluminense que atuou no Brasil e em Portugal. Segundo afirma ANDRADE (1967, v.2, p.164) e até o presente momento, esta cantora é "a única

de quem a história guardou o nome". O relato do viajante Ruders mostra ainda sua condição de mulata:

A terceira actriz chama-se Joaquina Lapinha. É natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente porém remedeia-se com cosméticos. Fora disso tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático. (*apud* BRITO, 1989, p.182)

PACHECO (2006) nos fornece mais informações sobre a mesma lembrando que pouco se sabe sobre suas origens e tampouco sobre suas influências musicais e dramáticas. Este mesmo autor nos remete às notícias da *Gazeta de Lisboa* para comprovar sua atuação em Portugal.⁴ Transcrevemos a seguir a notícia de 1795, na qual destacamos o prestígio artístico da cantora e o fato de ela ter fixado residência em Lisboa:

A 24 do corrente mês fará no Real Teatro do S. Carlos um Concerto de Musica vocal e instrumental *Joaquina Maria da Conceição Lapinha*, natural do Brasil, onde se fizeram famosos os

seus talentos músicos, que têm já sido admirados pelos melhores avaliadores desta capital. Os bilhetes e chaves dos camarotes se acharão em sua casa na rua dos *Ouvides da Prata* na véspera, e na noite do indicado dia no mesmo Teatro. (Suplemento à *Gazeta de Lisboa*, n. II, 16 de janeiro de 1795 *apud* PACHECO, 2006, p.177)

Sobre a música executada neste concerto, BRITO (1989, p.181) reproduz um programa, constando a execução de árias e duetos de Sarti, Leal e Paisiello. Posteriormente, concertos foram realizados com sua participação no teatro do Porto a 29 de dezembro do mesmo ano e 3 de janeiro de 1796.

Anos mais tarde, em 1808, encontramos notícias de sua atuação no Brasil, executando as obras de Nunes Garcia e também obras de Marcos Portugal (1762-1830),⁵ além de atuar como atriz no Teatro Régio de Manuel Luís (ANDRADE, 1967, v.2, p.185).

Considerando a trajetória profissional de Lapinha identificada até o presente, salientamos os seguintes itens:

- a. a participação de negros e mulatos no teatro e música do período;⁶
- b. a presença das mulheres em oposição à prática corrente em Portugal dos *castrati*;⁷
- c. a evolução da ópera no país por meio da música dramática presente nas representações teatrais, destacando-se no século XVIII a presença das obras de Antônio José da Silva, o "Judeu";
- d. a relação entre o teatro e a música, principalmente no período do Brasil Colonial, evidenciando as influências das práticas em Portugal que por sua vez sofrem forte influência italiana;
- e. a localização de repertório dramático nacional ou de obras estrangeiras executadas no país, contribuindo para os estudos de cronologia da ópera.

Nesta comunicação, propomo-nos a fornecer subsídios que colaborem para estudos futuros. Assim, em um estágio inicial de nossa pesquisa, julgamos ser de relevante importância a organização de dados relativos ao funcionamento das Casas de Ópera na colônia e início do reinado e a relação destas com a atuação de Lapinha.

2- O Desenvolvimento das "Casas de Ópera"

Nas capitanias-gerais da Bahia e de Pernambuco encontramos algumas das referências mais antigas da produção musical brasileira. Em Salvador, no que se refere aos espaços físicos, podemos citar a existência do Teatro da Câmara Municipal (1729) e da Casa da Ópera da Praia (1760), além da construção do Teatro São João ainda no período colonial.⁸ Também temos evidências de uma Casa de Ópera no Recife (MARIZ, 2005, p.36).

Já em Minas Gerais, encontramos uma atividade maior das casas de ópera no período áureo da mineração. Destacamos a atuação do Pe. João de Deus de Castro Lobo (1794-1832) que, em 1811, foi o responsável pela direção da *Ópera de Vila Rica*.⁹

Sobre os espetáculos nesses teatros, BUDASZ (2006, p.20) afirma que:

Durante o século XVII, não se tem notícia na colônia da apresentação de óperas no sentido moderno do termo, ou seja, a encenação de um enredo integralmente posto em música. Mesmo no século XVIII, além do modelo das óperas de Antônio José da Silva, com diálogos falados e poucos números musicais, não era incomum encenarem-se libretos operísticos sem qualquer emprego da música, funções que eram mesmo assim denominadas "óperas".

Ainda segundo este mesmo autor, as atividades musicais e teatrais apresentavam doutrina ideológica, promovendo uma "educação cívica paralela à educação religiosa da Igreja" (2006, p.20), o que possibilitou de forma mais rápida a disseminação das casas de ópera, locais destinados à representação de dramas, comédias e *entremeses* em música. Tais teatros, que costumavam ter capacidade para 350 a 400 pessoas, podiam ser encontrados em localidades como Minas Gerais, Salvador, Goiás, Rio de Janeiro e, até mesmo, em locais distantes como Cuiabá.

De acordo com CAVALCANTI (2004, p.172), para esse período, a palavra "ópera" "[...] significava também peça de teatro, quer fosse dramática, cômica-trágica, ou comédia; e "casa de ópera", o mesmo que teatro, ou melhor, casa de teatro público". Corroborando as idéias de Budasz (2006), o autor indica que o termo não era necessariamente usado para obras essencialmente musicais.

O teatro setecentista celebrou as obras de Antônio José da Silva (1705-1739), o Judeu. Tais obras vieram substituir os autos e *entremeses*, baseados em uma tradição que vinha de Gil Vicente (1465-1536) e que perdurou no Brasil até 1733 (SILVA, 1938, p.19). Havia também a representação de comédias (em sua maioria, em idioma espanhol), escritas segundo os modelos dos autos ibéricos seiscentistas e das *zarzuelas* (BUDASZ, 2006).

Além dessas obras, podemos destacar a presença das peças de Pietro Metastásio (1698-1782),¹⁰ que, em Vila Rica, receberam tradução do poeta Cláudio Manoel da Costa (1729-1789).¹¹ Este inconfiante foi autor de uma obra dramática original brasileira e também de óperas ou "dramas para música", subsistindo a peça de 1768, *O Parnaso Obsequioso* (PRADO, 1993, p.65).

3 - O Rio de Janeiro em Tempos de Brasil Colônia

Dirigimo-nos agora, mais especificamente, à produção artística na cidade do Rio de Janeiro, no período que compreende meados dos setecentos até as primeiras décadas do século XIX.

Em 1763, a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro tornou-se a capital do vice-reino do Brasil, em substituição a Salvador na Bahia, vivendo a partir de então um momento de desenvolvimento e renovação, que se intensificou também com o declínio da mineração em Minas Gerais.

Com o crescimento da população, a expansão econômica e as demandas culturais no Rio de Janeiro – além da acolhida a missões e visitantes estrangeiros por ser a sede do vice-reino – tornou-se visível a necessidade de acompanhar as mudanças estabelecidas na Europa e criar ambientes fechados para a representação das obras artísticas. Assim, as encenações antes realizadas sobre palcos improvisados em terrenos abandonados, praças e ruas teriam um local próprio: o teatro público.

É nesse período que, no governo do vice-rei Conde da Cunha (1763-1767),¹² temos registros do que seria o teatro carioca mais antigo: o teatro do Padre Ventura. Segundo AZEVEDO (1956, p.18), esse teatro teria funcionado entre 1767 e 1776, estas datas coincidem com as informações de autores como Lafayette SILVA (1938, p.19-20) e Ayres de ANDRADE (1967, v.1, p.63), entre outros. Entretanto, pelos estudos de Luiz EDMUNDO (1932) e Múcio da Paixão (1936), temos divergências com relação ao tema. "A Ópera dos Vivos será a mesma Casa da Ópera ou Teatro do Padre Ventura?" (PAIXÃO, 1936, p.71).

Paixão já se remete à existência da Ópera dos Vivos, em 1748, referindo-se a este teatro também como *Theatro do Padre Ventura*. Estudos mais recentes de Nireu CAVALCANTI (2004, p.170-179) trazem novas informações com relação aos teatros desse período, esclarecendo muitos aspectos¹³ por meio dos documentos inéditos aos quais teve acesso. Segundo CAVALCANTI (p.171), pela "escritura de fundação de uma sociedade para gerir um teatro de marionetes" ou "presépio", torna-se possível alterar para 1719 a data do início da história do teatro no Rio de Janeiro, com local próprio para representação.

Um outro relato de 1748 do viajante Pierre, da nau francesa *L'Arc-en-Ciel*, coincide com uma escritura de empréstimo tomada pela mãe de Boaventura Dias Lopes,¹⁴ datada de 1749; tais dados permitiriam relacionar a existência da Casa de Ópera do Pe. Boaventura já nesses anos, e ainda que esse estabelecimento seria o mesmo que a "Ópera dos Vivos", chamada depois de Ópera Velha. Outros documentos de arrendamento de propriedade confirmariam a existência de mais um teatro também do Pe. Boaventura, que veremos a seguir se tratar da Ópera Nova (CAVALCANTI, 2004, p.172-3).

O viajante Pierre faz referência a um espetáculo com marionetes em tamanho natural, o que seria uma evolução do presépio de tempos anteriores, adotando mais tarde a representação com atores "de carne e osso", daí a denominação de "Ópera dos Vivos". Além disso, na descrição desse viajante, notamos um elemento importante, qual seja, a presença das mulheres no teatro. Ele se refere a lugares distintos para acomodação de homens e mulheres:

O quadrado servia de platéia [...] onde os homens tomavam lugar indistintamente porque as senhoras ficavam nos camarotes, [...] donde viam comodamente o espetáculo e olhavam de soslaio os espectadores, brincando indolentemente com as cortinas destinadas a escondê-las. (CAVALCANTI, 2004, p.173)

Foi provavelmente na representação de *Os Encantos de Medéia*, uma ópera do Judeu, que a Ópera Velha teria se incendiado em 1769.¹⁵ Já o teatro da Ópera Nova, com construção geralmente atribuída a Manoel Luiz Ferreira¹⁶ em 1776, também pertenceria ao Pe. Boaventura e teria existido antes de 1758. De acordo com o folheto *Epanafora Festiva* e um mapa datado entre 1758 e 1760, temos registros da construção do edifício ao lado do Paço e da representação de três óperas (CAVALCANTI, 2004, p.174).

Em 1772, ao final de um arrendamento para o empresário Luís Marques Fernandes, a Casa da Ópera Nova é doada pelo Pe. Boaventura a seu irmão Luís Dias de Souza. A partir de 1775, durante o governo do Marquês do Lavradio, a casa passa a ser administrada exclusivamente por Manoel Luiz Ferreira, funcionando sob sua direção até 1812.

Entre os dez anos de governo (1769 e 1779), o vice-rei Marquês do Lavradio, que havia sido transferido para o Rio de Janeiro após uma gestão de grandes realizações em Salvador, privilegiou o desenvolvimento das artes.¹⁷ MATTOS (1997, p.24) nos mostra que ele:

[...] procurou embelezá-lo [o Rio de Janeiro], abriu novas ruas, construiu chafarizes novos, e restituiu à cidade lazeres condizentes com a sua própria personalidade festeira. Passando a viver em ambiente onde as celebrações religiosas eram particularmente importantes no contexto social, não esquecia o marquês das realizações profanas a que se habituara em Salvador.

Em 1813, a Ópera Nova é substituída pelo Real Teatro de São João,¹⁸ bem maior, mais imponente e inspirado no Teatro São Carlos de Lisboa, pois o Teatro Régio¹⁹ já não era suficiente para as demandas da Corte. Destacamos ainda que a localização da Ópera Nova próxima ao Paço, ou seja, próxima ao centro da cidade, reflete a nova organização do espaço urbano, com uma importância cada vez maior do centro político, religioso e econômico da cidade, que culmina com a chegada de D. João VI.

4 - A Produção Artística nos Teatros do Rio de Janeiro

Acerca das atividades na época do Pe. Boaventura temos poucas informações. Uma delas é o relato do viajante Bougainville que, em 1766²⁰ a convite do vice-rei Conde da Cunha, assistiu a um espetáculo no teatro do Pe. Boaventura. Segundo informações de CAVALCANTI (2004, p.176), tal relato se reportava à Ópera Nova, que nessa época ainda era de propriedade do referido padre.²¹ De acordo com Bougainville:

Em uma sala bastante bonita pudemos ver as obras-primas de Metastásio, representadas por uma companhia de mulatos, e ouvir vários trechos dos grandes mestres da Itália, executados por uma orquestra regida por um padre corcunda em vestes sacerdotais. (ANDRADE, 1967, v.1, p.63)²²

Por outro lado, em 1747, data anterior às primeiras referências aos teatros do padre Boaventura, encontramos informações quanto à realização da ópera *Felinto exaltado*, no Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro, baseadas

em relato que indica a excelência da música executada (MATTOS, 1997, p.206).²³

No teatro da Ópera Velha, podemos citar as constantes referências à presença das obras do Judeu. De acordo com AZEVEDO (1956, p.19), o Pe. Boaventura "nutria fanática paixão" por tais obras. SILVA (1938, p.20) ainda nos fornece uma lista das peças representadas: *O labirinto de Creta*, *As variedades de Proteu*, *As guerras do Alecrim e da Mangerona*, *A vida de D. Quixote*, *O precipício de Faetonte* e *Os encantos de Medéia*. BUDASZ (2005) faz a comparação desse teatro com o teatro do Bairro Alto em Lisboa, segundo ele, "semelhantes em tamanho e repertório".²⁴

Já no teatro que foi assumido por Manoel Luiz Ferreira em 1775, permanece a referência às representações das obras do Judeu, mas também são citadas as óperas *Pietà d'Amore*, de Giuseppe Milico (1739-1802) e *L'Italiana in Londra*, de Domenico Cimarosa (1749-1801), traduzidas para o português (AZEVEDO, 1956, p.19). MATTOS (1997, p.27) ainda acrescenta o nome da ópera *Il matrimonio segreto* também de Cimarosa e cita a presença de obras de outros compositores como Niccolò Jomelli (1714-1774), muito apreciado em Portugal.

Ferreira²⁵ contava com a simpatia do vice-rei Marquês do Lavradio, tendo-o acompanhado já em Salvador. Mostrando-se um grande empreendedor, enriqueceu como diretor do teatro, alugando-o, por exemplo, para a solenidade de posse de vice-reis. SILVA (1938, p.23) cita a descrição que Melo Morais Filho faz do teatro:

De um vasto salão, formando a platéia, circulado de duas ordens de camarotes que terminavam na boca de cena, constituía-se o famoso teatro da colonia, iluminado por arandelas e lustres de cristal, destacando-se à direita, ampla e ornamentada, a tribuna do vice-rei, cujas cortinas, de damasco e ouro, eram encimadas pelo escudo real e os dragões de Bragança. Adornado de vistosas bambinelas, sobressaía no acanhado palco um riquíssimo pano de boca, pintado pelo pardo Leandro Joaquim, artista de reputação célebre e seu principal cenógrafo.²⁶

PACHECO (2007) menciona os estudos de MATTOS (1997), indicando alguns artistas que atuaram no Teatro de Manuel Luiz, entre eles: Luís Inácio Pereira, Geraldo Inácio Pereira e a Lapinha.

No governo do vice-rei Luís de Vasconcelos (1779-1790), encontramos ainda referências a uma companhia de teatro sob a direção do tenente-coronel de milícias, Antônio Nascentes Pinto, que teria estudado na Itália (ANDRADE, 1967, v.1, p.67). Dessa companhia fariam parte os três artistas citados anteriormente e ainda o baixo João dos Reis Pereira. MATTOS (1997, p.27) afirma que esses artistas e músicos teriam atuado em um pequeno teatro de "amadores", localizado em frente à Rua do Passeio.²⁷ Neste local, ouvia-se Cimarosa, Paisiello (1740-1816) e compositores com os quais Nascentes Pinto entrara em contato na Itália, tais obras seriam encenadas posteriormente na Ópera Nova.

PAIXÃO (1936, p.82) cita entre os artistas do tempo de Ferreira:

[...] os actores Lobato, Manoel Rodrigues, Ladislau Benevenuto, o gracioso mais festejado da época, notavel pelas suas facécias, José Ignacio da Costa, conhecido pelo *Capacho*, e as actrizes Joaquina Maria da Conceição, mais conhecida pela *Lapinha*, Francisca de Paula, Luisa, Rosinha, que dansava na perfeição o *Miudinho*, o *Sorongo* e o *Corta-jaca*, Maria Joaquina ou Jacyntha, por antonomazia a *Marucas*, e outros cujos nomes cahiram em olvido.

Sobre a atuação de Lapinha nos teatros do período, podemos relacioná-la às atividades do poeta árcade Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814).²⁸ Encontramos referências quanto à incorporação à Biblioteca Nacional, em 1815, de um acervo comprado da "preta Joaquina, herdeira e testamenteira" do poeta (SCHWARCZ, 2002, p.278). A esta informação, acrescentamos a afirmação de que "[...] o poeta consagrava os seus ocios aos folguedos da musa" (PAIXÃO, 1936, p.82). Diante desses fatos, citamos ainda a atuação de Alvarenga nos teatros da época:

Silva Alvarenga era o mestre, os seus collegas se sujeitavam à sua critica, ao seu bom gosto e conhecimentos profissionaes; e os dramas passaram de seu gabinete a ser ensaiados sob a sua direção em um pequeno theatro e do palco dos amadores iam então ostentar-se publicamente aos olhos dos espectadores da Casa da Opera, cuja entrada só era vedada aos estrangeiros. (PAIXÃO, 1936, p.81)

Segundo Múcio da Paixão, Silva Alvarenga era estimado pelo Marquês do Lavradio, o que nos leva a admitir sua provável colaboração com os artistas do Teatro de Manoel Luiz, confirmando sua participação no cenário artístico carioca. Lembramos também que no teatro de amadores,²⁹ em que atuou o poeta, foram levadas à cena peças como *Enéas no Lacio* de Alvarenga Peixoto, assim como a versão traduzida por este autor da tragédia *Méroe*, de Scipione Maffey (1675-1755).

Tais informações nos levam a especular sobre as eventuais influências de Silva Alvarenga na carreira artística de Joaquina Lapinha. Podemos supor ainda que o fato de não termos mais informações sobre suas atividades artísticas, após 1811, esteja relacionado ao seu enriquecimento pela condição de herdeira dos bens do poeta. Contudo, estas são questões que devem ser desenvolvidas em estudos futuros.

Diante das necessidades da corte, a Ópera Nova passa por reforma, ganhando camarotes e nova iluminação e passando à denominação de Teatro Régio (MATTOS, 1997). Em sua produção, vigorariam então obras de Marcos Portugal. Dentre as importantes estréias, destacamos a ópera *L'oro non compra amore* (1811), deste compositor, e a provável representação da ópera perdida de Nunes Garcia, *Le due gemelle*.³⁰ Porém, logo fica evidente a necessidade da construção de um novo teatro e, em 1813, com a abertura do Real Teatro de São João, Ferreira encerra as atividades de seu teatro.

É então que encontramos Fernando José de Almeida à frente do projeto e da direção do Real Teatro. Para sua inauguração, encenou-se *O Juramento dos Numes* de Bernardo José de Souza Queiroz,³¹ autor de importantes *entremeses* que restaram como documentação do estilo musical-dramático da época.

Quanto à atuação de negros e mulatos na música e no teatro, BUDASZ (2005) relata como norma a presença de atores e cantores negros nas companhias da segunda metade do século XVIII. Afirmando que, um século antes, os escritos de Gregório de Mattos (1633-1696) já mostravam que as artes eram negócios de artistas negros e mulatos. Destacamos ainda a participação feminina nas representações artísticas no Brasil Colonial e no período joanino. A esse respeito, CAVALCANTI (2004, p.413-4) oferece uma lista de pelo menos dez mulheres atuantes no final do século XVIII e início do XIX, dentre as quais identificamos a presença de Lapinha.

5 – As Novidades do Acervo do Palácio Ducal de Vila Viçosa

Para estudarmos o repertório desse período, dependemos de uma análise criteriosa do acervo de bibliotecas e arquivos nacionais. Considerando a estreita relação entre Brasil e Portugal no período colonial e da permanência da corte, deparamo-nos com a necessidade de estudo do material presente também em arquivos e acervos portugueses.

Desta forma, encontramos informações essenciais para nossa pesquisa no acervo da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, em Portugal.³² Os fundos musicais desta biblioteca foram catalogados pelo Pe. José Augusto ALEGRIA (1989), porém o musicólogo David Cranmer³³ tem realizado um estudo mais aprofundado desse material, corrigindo eventuais problemas quanto à catalogação.

Por meio da colaboração de Cranmer,³⁴ chegamos a informações inéditas para nossa pesquisa e encontramos um espólio pertencente à cantora Joaquina Lapinha. Os seus estudos mais recentes possibilitam o acréscimo de diversas obras executadas por Lapinha com relação à lista anteriormente fornecida por Pacheco, que reproduzimos a seguir:

Sem datas – Parte solista em “Le Donne Cambiate” de Marcos Portugal.

– Primeiro soprano do “Elogio da Senhora Rainha” de Marcos Portugal.

1804 – Participação na farsa “Gatto por Lebre” de António José do Rego, em Lisboa.

1808 – Parte solista no “Coro em 1808” do Pe José Maurício.

Sem data de estréia – Gênio de Portugal no drama eróico “Ulissea” do Pe José Maurício, composto em 1809.

1810 – Parte solista em “O Triunfo da América” do Pe José Maurício, escrita em 1809.

1811 – Carlotta em “L’Oro non compra amore” de Marcos Portugal, no Teatro Régio, no Rio de Janeiro.

– Parte solista no “Elogio de 17 dezembro de 1811” de Marcos Portugal.

1811(?) – A Verdade em “A verdade triunfante” de autor indeterminado, no *Real Teatro da Corte do Rio de Janeiro*. (PACHECO, 2006, p.182, citação como no original)

Contudo, Cranmer não confirma a atuação de Lapinha em *Le Donne Cambiate* e acrescenta a sua participação nas seguintes obras.³⁵

- a. Paisiello – *Il barbiere di Siviglia*
- b. Paisiello – *La molinara*
- c. Paisiello – *Il fanatico in Berlino*
- d. Cimarosa – *L’italiana in Londra*
- e. Paisiello – *La modista raggiratrice* no papel de Madama Perlina.

Tais dados são muito importantes, uma vez que parecem confirmar as informações de Ayres de ANDRADE (1967, p.67) e de Cleofe Person de MATTOS (1997, p.209), entre outros autores, que indicam a representação de *L’italiana in Londra* de Cimarosa.³⁶ Outrossim, identificamos ainda a participação de Lapinha no papel de América no drama *A União Venturosa*, com música de Fortunato Maziotti (1782-1855), encenado em 1811, no Rio de Janeiro (KÜHL, 2003).

Apesar de não podermos afirmar ainda a procedência do acervo de Vila Viçosa, é provável que algumas dessas cópias sejam material brasileiro. Assim, é importante notar que a identificação das partituras de Cimarosa e Paisiello, como parte integrante do repertório da cantora Lapinha, colabora com o estudo de cronologia da ópera no Brasil e das influências do repertório italiano sobre os compositores brasileiros, possibilitando a identificação de aspectos interpretativos, de ornamentação e, provavelmente, características da técnica vocal do período.

Lembramos ainda a existência nesse acervo de trechos das óperas de Antônio José da Silva (o Judeu): *Guerra do Alecrim e da Mangerona* e *Variedades de Proteo*, ambas com música de Antonio Teixeira (ALEGRIA, 1989, p.164-5).

Assim, esperamos que este texto tenha contribuído de alguma forma para estudos concernentes ao assunto. Procuramos, a princípio, por meio da consulta a fontes disponíveis, organizar dados do período para aqueles que têm interesse nas artes do final do século XVIII, sobre o qual nos detivemos mais detalhadamente. Esse estudo também possibilita um aprofundamento com relação a nosso objeto de pesquisa, que se remete à música dramática e à atuação da cantora Joaquina Lapinha, destacando a importância do acervo existente na Biblioteca de Vila Viçosa, em Portugal.

Referências

- ALEGRIA, José Augusto. *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967. 2v.
- ARAUJO, Antonio Luiz d'. *Rio colonial: histórias e costumes*. Rio de Janeiro: Quartet Editora, 2006.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *150 Anos de Música no Brasil: 1800-1950*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.
- BERNARDES, Ricardo (Org.). *Música no Brasil. Séculos XVIII e XIX. Corte de D.João VI. Obras Profanas de: José Maurício Nunes Garcia, S.R.V. Neukomm e Marcos Portugal. Vol. 3*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura – FUNARTE, 2002.
- BUDASZ, Rogério. Música e sociedade no Brasil colonial. *Revista Textos do Brasil*, Ministério das Relações Exteriores, v.12, p.14-21, 2006. Disponível em: <http://www.dc.mre.gov.br/brasil/_revistatextos.asp>. Acesso em: agosto 2007.
- _____. A Tale of three opera houses: New sources for the study of early opera and musical theater in Brazil. In: Music and Culture in the Imperial Court of João VI in Rio de Janeiro, 2005, Austin, Texas. *Music and Culture in the Imperial Court of João VI in Rio de Janeiro*. Austin: LLILAS / University of Texas, 2005.
- BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro Setecentista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- DIAS, Sérgio. José Maurício Nunes Garcia: do coro à ribalta. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 5., 19-21 jul. 2002, Juiz de Fora, MG. *Anais...* Juiz de Fora, MG: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p.117-126.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional / IHGB, 1932.
- KÜHL, Paulo Mugayar. Ópera no Brasil – Século XIX: Cronologia. Campinas: CEPAB, Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil, UNICAMP, outubro, 2003. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.htm>>. Acesso em: agosto 2007.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.
- PACHECO, Alberto José Vieira. *Cantoria Joanina: A prática vocal carioca sobre influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos*. 2007. Tese (Doutorado em música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- PACHECO, Alberto José Vieira; KAYAMA, Adriana Giarola. A cantora Lapinha e a presença musical feminina no Brasil colonial e imperial In: SIMPEMUS 3 – Simpósio de Pesquisa em Música, 2006, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Editora do Departamento de Artes da UFPR, v.1, p.177 -187, 2006.
- PAIXÃO, Múcio da. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília, 1936.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- SANTOS, Luiz Gonçalves dos (Padre Perereca). *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda., 1981. [original de 1825]. 2v.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da Biblioteca dos Reis*. Do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002
- SILVA, Lafayette. *Historia do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.

Alexandra van Leeuwen é mestranda em Fundamentos Teóricos (Musicologia Histórica) no Departamento de Música da UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. Edmundo Hora. Bacharel em Regência, também pela UNICAMP. Atua como regente de coros e cantora, recebendo orientação da Prof.^a Dr.^a Márcia Guimarães e da Prof.^a Dr.^a Niza Tank. Participou das Oficinas de Música de Curitiba-PR (2002 e 2004), dos Festivais de Música Colonial e Música Antiga de Juiz de Fora-MG (2005 e 2006), dos Festivais Nacionais de Canto em Piracicaba-SP (2002-2004 e 2007), da I Semana de Música Antiga UFMG, 2007. É integrante da Camerata "Anima Antiqua", especializada em repertório renascentista e sob direção de Carlos Fiorini. Atua também junto ao coro "Armonico Tributo", dirigido por Edmundo Hora e em um trio dedicado ao repertório barroco para soprano, trompete e continuo (com instrumentos históricos).

Edmundo Hora é Doutor em música, Cravo – desenvolve o seu trabalho baseado na interligação das técnicas dos instrumentos antigos de teclado: Cravos, Órgão de Câmara, Clavicórdio e Fortepianos. Em Amsterdã-Holanda, de 1984 a 1993, graduou-se como "Solista de Cravo" pela Escola Superior de Artes de Amsterdã e pós graduou-se na *Hogeschool Stichting Amsterdam – Sweelinck Conservatorium*, orientado respectivamente por J. Ogg, A. Uittenbosch e presidente do júri Gustav Leonhardt. Desde 1984 tem participado como professor e palestrante nos Festivais de Londrina PR de 1984

a 1991, nos Encontros de Música Antiga e nas Oficinas de Música de Curitiba-PR de 1994 a 2002 e 2005, nos Festivais de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora-MG de 1990 a 2002, no I e V Encontro de Musicologia Histórica J. de Fora-MG, no I Simpósio de Musicologia da UNIRIO-RJ, no I, II, III e IV Simpósio Internacional Todos os Teclados Mariana-MG, no I, II, e IV Simpósio Latino Americano de Musicologia da Fundação Cultural de Curitiba-PR, I Festival Internacional de Música Latino Americana SESC-Ipiranga de São Paulo 1999, e no I Festival ITAÚ de Música Colonial Brasileira - São Paulo 2000, no XV Seminários Internacionais de Música da UFBA - Salvador 2003, Semana de Música Antiga de Recife, 2007. Pesquisador da Música Colonial Brasileira, apresenta-se com a Orquestra Barroca "Armonico Tributo" desde 1994. Atua ainda no programa de Pós-Graduação do IA - UNICAMP.

Notas

- ¹ Tais obras foram transcritas pelo musicólogo Sérgio Dias e se encontram disponíveis em edição da Funarte de 2002, organizadas por Ricardo Bernardes.
- ² No manuscrito se encontram as seguintes informações: *Coro em 1808/ Para o Benefício/ De Joaquina Lapinha/ Pello insigne Pe Mestre/ José Maurício N.G./ Para o Entremez de Manoel Mendes*.
- ³ Cleofe P. de Mattos (1997) nos informa a data de 1810 para a representação do drama *O triunfo da America*, o que é confirmado por KÜHL (2003) em seus estudos baseados nas informações fornecidas pelo Padre Perereca, um dos mais importantes cronistas da época e pela *Gazeta do Rio de Janeiro*. Entretanto, DIAS (2004) não vê motivos claros para contestar a data indicada em manuscrito autógrafo depositado na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa: 24 de junho de 1809.
- ⁴ Ao transcrever estas notícias, Pacheco desfaz os erros de cronologia que encontramos com relação aos concertos realizados pela Lapinha em Portugal (p. 177-8). Tais erros são encontrados em Vieira (1900) e reproduzidos por autores como Andrade (1967) e Silva (1938).
- ⁵ Marcos Portugal chega ao Brasil somente em 1811.
- ⁶ Destacamos o ensino de música na Fazenda de Santa Cruz (citada, muitas vezes, como "conservatório"), onde os jesuítas formavam instrumentistas e cantores escravos. Entretanto, não temos documentação que nos permita relacionar Lapinha nessa tradição de músicos escravos.
- ⁷ Os *castrati* só chegam ao Brasil em data posterior à vinda da Corte em 1808.
- ⁸ Alguns autores apresentam a data de 1812 para a inauguração deste teatro, ainda que Mariz mencione como período colonial. Podemos nos referir a esse período - que compreende a chegada da Corte em 1808 até o Império (1822) - como transição, já com a presença de um príncipe regente em terras brasileiras, ou seja, período do Reinado.
- ⁹ Representa o teatro mais antigo da América do Sul ainda em funcionamento.
- ¹⁰ Tais peças podiam ser simplesmente lidas como libretos ou alternar trechos falados e cantados.
- ¹¹ Eram também comuns as traduções e representações de peças de Molière (1622-1673).
- ¹² Nas *Memórias* (1981, tomo I, p. 69) do Pe. Perereca encontramos referências aos vice-reinados no Rio de Janeiro: 1763-1767 - Conde da Cunha, D. Antônio Álvares da Cunha; 1767-1769 - Conde de Azambuja, D. Antonio Rolim de Moura Tavares; 1769-1779 - Marquês de Lavradio, D. Luiz de Almeida Portugal Soares d'Eça Alarcão Silva e Melo Mascarenhas; 1779-1790 - Conde de Figueiró, D. Luiz de Vasconcelos e Souza; 1790-1801 - Conde de Rezende, D. José Luiz de Castro; 1801-1806 - Marquês de Aguiar, D. Fernando José de Portugal e Castro; 1806-1808 - Conde dos Arcos, D. Marcos de Noronha e Brito.
- ¹³ Para uma publicação direcionada a estudos musicais, a organização dos dados informados por Cavalcanti foi intencionalmente considerada de grande relevância. Lembramos ainda que, curiosamente, publicações recentes como o livro de Antonio d'Araujo (2006) mantêm informações dos historiadores mais antigos.
- ¹⁴ Cavalcanti cita o estudo do genealogista Gilson Nazareth que fornece dados biográficos do chamado padre Ventura, na verdade, Boaventura Dias Lopes, nascido em 1710 e falecido entre 1772 e 1775. Em nosso trabalho, consideramos a informação mais recente e nos referimos a ele como Pe. Boaventura.
- ¹⁵ Encontramos a data de 1769 para o incêndio na nota XXXVII do Prefácio de Noronha Santos às Memórias do Pe. Perereca (1981) e em outros autores que se remetem à Ópera Velha (SANTOS, 1981, tomo I, p. 85). Curiosamente, BUDASZ (2005) menciona o ano de 1776 para este evento, apesar de ter se baseado nas informações de Cavalcanti, que também informa a data de 1769.
- ¹⁶ É comum encontrarmos também a grafia de Manuel Luís, ou ainda, Manuel Luiz.
- ¹⁷ Manoel Luiz Ferreira, graças também ao apoio do vice-rei, amealhou fortuna, "acumulando um patrimônio significativo de 21 imóveis, dentre os quais o prédio do teatro" (CAVALCANTI, 2004, p. 174).
- ¹⁸ Ressaltamos aqui que este teatro é inaugurado no Rio de Janeiro. Não confundir com seu homônimo, o Teatro São João de Salvador, no mesmo período.
- ¹⁹ Denominação posterior da Casa de Ópera ou Teatro de Manuel Luiz.
- ²⁰ CAVALCANTI nos dá a data exata da visita desse francês ao país entre 28 de junho e 15 de julho de 1766.
- ²¹ Apesar da maior parte dos autores afirmarem que este relato se destina a um espetáculo na Ópera Velha, o que nos interessa no momento é destacar o que diz Bougainville.
- ²² O padre Boaventura costumava arrendar seus teatros e reservar lugares para si, para que pudesse apreciar os espetáculos. Além disso, também participava como regente de orquestra e "de quando em quando subia ao palco para cantar lundús e dansar o fado" (SILVA, 1938, p. 20).
- ²³ Isidoro da Fonseca, *Júbilos da América*, Rio de Janeiro, 1747, p. 21 *apud* Mattos.
- ²⁴ *The opera velha was similar in size and repertory to Lisbon's Bairro Alto theatre* (BUDASZ, 2005).
- ²⁵ Segundo os relatos, ele chega a receber os títulos militares de coronel e brigadeiro (MATTOS, 1997), informações estas que confirmam o seu destaque na história.
- ²⁶ De acordo com os estudos de ANDRADE (1967, p. 67), lembramos que após a chegada da Corte, o teatro passa por reformas, ganhando mais camarotes, decoração mais luxuosa e um pano de boca pintado pelo artista português José Leandro de Carvalho (representando a Baía de Guanabara). Assim, adquire o *status* de Teatro Régio.
- ²⁷ ARAÚJO (2006) confirma a existência desse teatro na Rua do Passeio e cita outro menor, localizado no campo da Ajuda (atual Cinelândia), onde se

representou um drama de Alvarenga Peixoto (1744-1793), *Enéias no Lácio*.

²⁸ Alvarenga formou-se em direito pela Universidade de Coimbra e foi um dos fundadores de uma Sociedade Literária brasileira aos moldes da Arcádia Romana. A biblioteca deste advogado era composta de 1576 volumes.

²⁹ Esse teatro é provavelmente aquele a que se referiu Cleofe de Mattos, onde possivelmente atuou o elenco dirigido por Nascentes Pinto.

³⁰ ANDRADE (1967) nos informa a data de 1809 para a representação, entretanto não cita a fonte.

³¹ Segundo BUDASZ (2005), "the last notice about Souza Queiroz appeared in 1829" (a última vez que se ouviu falar sobre Souza Queiroz foi em 1829).

³² As transcrições das obras dramáticas de Nunes Garcia (*Ulissea e Triunfo da America*), por exemplo, foram possíveis graças à existência dos manuscritos nesse acervo.

³³ David Cranmer é professor da Universidade Nova de Lisboa, a quem agradecemos as valiosas informações.

³⁴ Informações pessoais enviadas por meio eletrônico em setembro de 2007.

³⁵ Segundo ele, a identificação dessas obras é feita com base na existência da anotação do nome da cantora Lapinha nas partituras analisadas.

³⁶ A ópera teria sido encenada pelo elenco de Nascentes Pinto, durante o governo do vice-rei Luís de Vasconcelos (1779-1790).